

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 4-5 (1984-1985)

Artikel: Musik und Text in Liedern des Trobadors Bernart de Ventadorn
Autor: Gossen, Nicoletta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835233>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Musik und Text in Liedern des Trobadors Bernart de Ventadorn*

NICOLETTA GOSSEN

Das Verhältnis von Musik und Text in den Liedern der Trobadors ist bis jetzt relativ wenig untersucht worden. Wohl haben sich Romanisten und Musikologen unter den verschiedensten Aspekten um diese Lieder bemüht, die Untersuchung des Zusammenwirkens von Gedicht und Melodie beschränkte sich jedoch meist auf einzelne Lieder¹. Wenn auch heute eine Ansicht wie jene Carl Appels², dass Musik und Text in den Trobadorliedern nichts miteinander zu tun hätten, in der Forschung nicht mehr ernsthaft zur Diskussion steht, so ist dennoch in neueren Arbeiten die Tendenz zu beobachten, den Zusammenhang zwischen Musik und Text auf formale Aspekte zu beschränken, also etwa auf die Übereinstimmung von Strophenform und musikalischer Grossform. Die Tatsache, dass diese Übereinstimmung durchaus nicht in allen Liedern zu finden, oder zumindest nicht sofort erkennbar ist, führt zu vorschnellen Urteilen über die Qualität der Melodien, beziehungsweise ihren Bezug zum Text. So vermisst Hendrik van der Werf eine konsequente Übereinstimmung von musikalischer und poetischer Form und schliesst daraus, dass die überlieferten Melodien in keiner Weise dem Raffinement der ihnen zugrunde liegenden Texte entsprechen³. Andererseits stellt er zu Recht fest, dass von eigentlicher Wortausdeutung im einzelnen nur mit äusserster Vorsicht gesprochen werden darf. Nun wäre aber zu bedenken, dass die Vorstellung dessen, was die Verbindung von Poesie und Melodie zu sein habe, bei den Trobadors eine grundlegend andere gewesen sein könnte als unsere. Dann wäre es wenig sinnvoll, Kriterien, welche sich in anderen Bereichen der Musikgeschichte bewährt haben, auf die Analyse der Trobadorlieder zu übertragen. Das Zusammenspiel von Musik und Text findet auf verschiedenen Ebenen statt, so wie Mehrdeutigkeit ganz allgemein ein Merkmal der Trobadorkunst ist. Es gibt kaum einen Text, der nicht in verschiedenen

* Dieser Text geht auf meine Lizentiatsarbeit: «Die Melodiefassungen der Lieder des Bernart de Ventadorn in der Handschrift Paris, B. N. f. fr. 22543» zurück, mit der ich im Sommer 1985 mein Studium an der Universität Basel abschloss.

1 Aus der Fülle der Literatur seien zwei Arbeiten genannt, die sich unter anderem mit dem Lerchenlied Bernarts de Ventadorn befassen: Bruno Stäblein, «Zur Stilistik der Troubadour-Melodien», *AMl* 38 (1966), 27–46. Peter Gülke, *Mönche-Bürger-Minnesänger*, Wien/Köln/Graz 1975, 154–157. Für einen allgemeinen Überblick sei auf die Bibliographien folgender Werke verwiesen:

Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht 1972
ders. *The Extant Troubadour Melodies*. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars, Rochester/New York 1984.

2 Carl Appel, «Zur Formenlehre des provenzalischen Minnesangs», *Zeitschrift für Romanische Philologie* 53 (1933), 160.

3 Hendrik van der Werf, *The Chansons* . . . , 68.

Schlüsseln gelesen werden könnte. Schon Wilhelm IX. von Aquitanien erwähnt, dass zum Verständnis eine «contraclau» (ein Gegenschlüssel) notwendig sei⁴. Daher muss jeder Zugang zu einem Trobadorlied einseitig bleiben, wenn bestimmte Informationsmöglichkeiten von vornherein ausgeklammert werden. «Als Ausgangspunkt für die Betrachtung des Liedes gilt, dass das Wort-Tonverhältnis nicht vom Inhalt, sondern von der Form des Liedes bestimmt wird», schreibt Karlheinz Schlager in einem Artikel zum Lied *Tant m'abellis l'amoros pessamens* von Folquet de Marselha (P-C 155.22), und er fährt fort: «insofern kann der Inhalt des Liedes in den folgenden Betrachtungen übergangen werden»⁵. Zu erklären wäre, warum dieser Ausgangspunkt «gilt» und warum der Textinhalt für die Redaktion der Melodie keine Rolle gespielt hat. Schlagers nachfolgende Analyse lässt einen solchen Ausgangspunkt als problematisch erscheinen. Wenn im sechsten Vers an «ungewöhnlicher» Stelle eine Kadenz steht, ist dieser Sachverhalt bei Vernachlässigung des Textinhalts unerklärlich. Bezieht man den Text mit ein, so steht an jener Stelle zum einen in der ersten Strophe «fin' amors», also der Schlüsselbegriff der Trobadorlyrik schlechthin, und zum anderen folgt anschliessend eine Formulierung – «aleuja mo martire» –, die Jörn Gruber als auf ein Lied von Berenguer de Palou bezogenes Element nachweisen konnte⁶. Es soll nicht behauptet werden, die Kadenz gehe zwingend aus dem Wortlaut des Textes hervor, aber der Tatbestand ist doch auffallend genug, um Zweifel an rein formalen Analysen aufkommen zu lassen. Der einzige Ausgangspunkt, den wir für die Auffindung der «contraclau» haben, sind die Lieder selbst – und zwar in jener Form, wie sie die Handschriften überliefern. Dabei ist zu bedenken, dass alle in Frage kommenden Manuskripte frühestens gegen 1300 entstanden sind, während die Trobadorlyrik am Ende des 11. Jahrhunderts beginnt. Die vorliegenden Versionen der Lieder sind also im Sinne Leo Treitlers als «Konstrukte» der Zeit um 1300 zu betrachten, die aus einer gemeinsamen «Matrix» formuliert sind⁷. Bei den meisten der mehrfach überlieferten

4 Wilhelm IX. in seinem *Vers de dreyt nien*, siebte Strophe:

Fag ai lo vers, no say de cuy	Mein Vers ist gemacht, ich weiss nicht
e trametrai lo a selhuy,	worüber. Ich werde ihn jenem senden, der
que lo.m trametra per autruy	ihn seinerseits durch einen andern dort
lay vers Anjau,	hinunter in die Gegend von Anjou weiter-
que.m tramezes des sieu estuy	leiten wird. Und ich bitte ihn, mir aus
la contraclau.	seinem Etui den Gegenschlüssel zukommen
	zu lassen.

5 Karlheinz Schlager, «Annäherung an ein Troubadour-Lied», *Beihefte zum AfMW* 23, Festschrift für H. H. Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 1984, 5.

6 Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen 1983, 44. (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* 194). Diesen Hinweis erhielt ich von Wulf Arlt, dem an dieser Stelle für seine zahlreichen Anregungen gedankt sei. Vgl. auch seinen Beitrag «Musik und Text in der Liedkunst Frankreichs: von den frühen Trobadors zum Stilwandel um 1300» an der Tagung *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna 12.–14. September 1986, Druck in den *Quaderni di Musica/Realtà* in Vorbereitung.

7 Leo Treitler, Diskussionsbeitrag zur Kritik des Überlieferungsbefundes am Symposium «Peripherie und Zentrum in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12.–14. Jahrhunderts», *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, 58–74.

Melodien lassen sich aus dem Vergleich der Fassungen Rahmenbedingungen der verschiedenen Formulierungen und damit Merkmale eines bestimmten Liedes erschliessen. In diesem Sinn kann trotz der späten Aufzeichnungen von den Liedern eines Jaufre Rudel oder Bernart de Ventadorn gesprochen werden. Darüber hinaus führt der Vergleich auf Eigenheiten der einzelnen Formulierung und damit gegebenenfalls auf Merkmale einer Redaktion in bestimmten Handschriften.

Neben rein formalen Kriterien wie Reimschema und Strophenbau, bietet der Text weitere Anhaltspunkte für die Analyse, so in der Gattung des Gedichtes, im Textinhalt und im syntaktischen Aufbau. Die Musik kann auf alle diese Gegebenheiten auf unterschiedliche Weise reagieren: nicht jede Gattung «provoziert» automatisch eine bestimmte musikalische Form, nicht jede Strophenform entspricht jedesmal derselben musikalischen Gestalt, nicht jedes Reimschema findet seine stereotype Entsprechung – so wenig wie jedes «ai las!» durch einen musikalischen Seufzer eingelöst wird. Jedes Lied ist ein textlich-musikalisches Ganzes mit eigenen Gestaltungsprinzipien. Dass diese in verschiedenen Liedern wiederkehren können, entspricht nicht zuletzt der Einschränkung der Möglichkeiten durch tonal begrenzten Ambitus, Einstimmigkeit und weitgehend syllabische Deklamation.

Bernart de Ventadorn (...1147–1170...) ist der früheste Trobador, von dem mehrere Melodien in Konkordanzen erhalten sind. Damit liegt ein Vergleichsmaterial vor, welches sowohl Einblick in die Machart der Lieder unter dem speziellen Aspekt des Verhältnisses von Musik und Text, als auch in die redaktionellen Eigenarten der Handschriften erlaubt. Was den zweiten Punkt betrifft, so richtet sich der Blick vor allem auf die Handschrift *R* (Paris, B. N. f. fr. 22543), da sie nicht nur die umfassendste, sondern auch jene Trobadorquelle ist, die im Ursprungsland der Dichtung, im Languedoc, geschrieben wurde⁸. Als weitere Quellen stehen zur Verfügung:

X Paris, B. N. f. fr. 20050

W Paris, B. N. f. fr. 844

G Milano, Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.

Bei den folgenden Überlegungen geht es darum, an einigen ausgewählten Beispielen zu zeigen, wieweit sich im einzelnen ein Zusammenhang zwischen der musikalischen Formulierung und den verschiedenen Gegebenheiten des Textes beobachten und diskutieren lässt. Die Untersuchung geht jeweils von der ersten Strophe aus und lässt die weiteren Texte zur gleichen Melodie unberücksichtigt. Der damit ausgeklammerten Problematik des Strophenliedes werde ich an anderer Stelle nachgehen. Zum besseren Verständnis wird jedem der besprochenen Lieder der Text im Wortlaut der Handschrift *R* mit deutscher Übersetzung vorangestellt. Bei den im okzitanischen Text in Majuskeln geschriebenen Wörtern

⁸ Die neueste Studie über dieses Manuskript war mir bisher nicht zugänglich: Elisabeth Aubrey, *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chanson* Paris B. N. f. fr. 22543. Unpublished dissertation University of Maryland, 1982.

handelt es sich um Schlüsselbegriffe der Trobadorlyrik. Die Interpunktion soll lediglich das Verständnis erleichtern. Die deutsche Fassung will einen möglichst getreuen Wortlaut geben und erhebt keinen Anspruch auf poetische Schönheit.

Das einzige Lied Bernarts, das in allen vier der genannten Handschriften mit Melodie erscheint, ist das berühmte, oft kontrafizierte Lerchenlied *Can vei la lauzeta mover* (P-C 70.43), überliefert in *X* 47', *W* 190', *G* 10, *R* 56'. Die Version der Handschrift *X* ist mit einem eigenen altfranzösischen Text überliefert.

- 1 Can vei la lauzeta mover
de IOI sas alas contr'al rai,
que s'oblida laissas chazer
- 4 per la DOSSOR c'al COR li vay.
Ai las! cal ENVEIA m'en ve
de qui q'ieu vey IAUZION.
- 7 Meravilhas ai, car desse
lo COR de DEZIRIER no.m fon.

Wenn ich sehe wie die Lerche
aus Freude ihre Flügel gegen den Sonnenstrahl bewegt,
wie sie sich vergisst und fallen lässt
wegen der Süsse, die ihr ins Herz dringt,
ach, was für Neid erfüllt mich
auf denjenigen, den ich in Freude sehe.
Ich wundere mich, dass mir sogleich
das Herz nicht vor Sehnsucht schmilzt.

Metrisches Schema:	a8	b8	a8	b8	c8	d8	c8	d8
Musikalische Form <i>X</i> , <i>W</i> , <i>G</i> :	A	B	C	D	E	F	D'	G
Musikalische Form <i>R</i> :	A	B	C	D	E	F	D	G

Eine parallele Übertragung der vier Fassungen findet sich auf den folgenden Seiten. Diese und alle folgenden Übertragungen übernehmen die in den Originalen stehenden Zusatzzeichen wie Akzidentien oder Striche im Notentext sowie alle Punkte des Textes. Die Zeilenenden der Handschriften werden mit einem ^v am oberen Rand der Systeme bezeichnet.

Das Lerchenlied wird in der Forschung durchgehend als «oda continua» beziehungsweise als «durchkomponiert» bezeichnet. Bei dieser Klassifikation bleiben die vielen Beziehungen zwischen den verschiedenen Abschnitten der Melodie unberücksichtigt, auf die vor allem Bruno Stäblein und Peter Gülke in ihrer Interpretation der Fassung in der Handschrift *G* aufmerksam machten⁹. Die stärkste Übereinstimmung zweier Melodiezeilen bieten die Verse 4 und 7, die sich in der Handschrift *R* sogar Ton für Ton entsprechen und bei näherem Zusehen auf einen klaren Zusammenhang der Formulierung mit den Gegebenheiten des Textes hinweisen. Ein gemeinsames Merkmal aller Fassungen dieses Liedes ist die Tendenz, die Verse mit einer syllabischen Deklamation zu beginnen und

⁹ Vgl. Anmerkung 1.

Vers 1 Vers 2

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

X Plai-ne d'ire et de des-con-fort. Plor.en chan-tant m'en re-de-duit.

W Quan vei l'a-lo-e-te mo-der. De ioi ses a-les contre al rai.

G Qan vei la lau-de-ta mo-ver. De ioi sas a-las con-tral rai.

R Can vei la lau-ze-ta mo-ver. De ioi sas a-las con-tral rai.

Vers 3

Vers 4

V

X Sa - chiez de fi que j'ai grant tort. Car a - ssez trop c'ha io - ie fui.

W Que s'oubli - de lais - se ca - der. Per la dou - cor qu'el cor li vai.

G Per la dol - çor qu'el cor li vai. S'obli - da e.s lai - sa ca - der.

R Que s'obli - da laissa.s cha - zer. Per la dossor c'al cor li vay.

Vers 5

Vers 6

X Quant mon cuer ne ma boi - che mui. A rien qui te - nist a de - port.

W He! tan granz en vi - de men pren. De co qu'est si en jau - si - on.

G Ha las com grand en - veia. m ve De cui que ve - ia jau - ci - on.

R Ai las cal en - ve - ia m'en ve. De qui que ve - ya iau - zi - on.

Vers 7

Vers 8

X Se por cert non q'en-si re - cort M'ire et mon duel et mon e - nui.

W Mi - ra - vill me q'eu nies del sen. Et cor de de - sir - rier non fon.

G Me - ra - veil - las ai car de se. Lo cor de de - si - rer no.m fon.

R Me - ra - vil - has ai car des - se. Lo cor de de - zi - rier no.m fon.

Die Version *R* enthält fünf solche Gruppen. Im ersten, fünften und sechsten Vers stehen sie jeweils auf der siebten, also vorletzten Silbe. Die auffälligen Melismen über der vierten Silbe in den Versen 4 und 7 stehen über den Worten «dossor» und «meravilhas». Im ersten Fall handelt es sich um die betonte Silbe eines wichtigen Wortes, denn «dossor» ist die treibende Kraft für das Verhalten der Lerche. Im siebten Vers dagegen handelt es sich weder um einen Schlüsselbegriff noch um eine betonte Silbe, und das Melisma steht nicht auf der vorletzten Verssilbe. Damit könnte es sich um eine aus der Wiederholung der Melodiezeile resultierende und um der musikalischen Grossform willen in Kauf genommene Ausnahme handeln. Diese Interpretation wird jedoch relativiert, wenn der syntaktische Zusammenhang der Strophe bei der musikalischen Analyse berücksichtigt wird. Im Text bilden die ersten vier Verse eine Sinneinheit mit einer (schwachen) Gliederung nach dem zweiten Vers. Die Verse 5–8 werden in zwei mal zwei Verse unterteilt, wobei das Verspaar 7/8 durch das Wort «desse» (sogleich) an die Verse 5/6 angeschlossen wird. Innerhalb dieser grösseren syntaktischen Abschnitte lässt sich eine Gliederung in kürzere Einheiten erkennen. In den ersten vier Versen fallen die syntaktischen Abschnittsgrenzen mit den Versenden zusammen. Im fünften Vers bildet der Ausruf «ai las!» eine zweisilbige Einheit. Ein weiteres Element dieser feineren Unterteilung ist die Verbindung der Verse 7 und 8, wo sich die syntaktische Zäsur nach der fünften Silbe des siebten Verses und nicht am Zeilenende befindet. Somit steht die Viertongruppe über «meravilhas» am Ende einer syntaktischen Einheit und zwar auf deren vorletzter Silbe, wobei sich auch der Melodieverlauf vor der Viertongruppe mit dem Sekundanstieg im fünften Vers vergleichen lässt:

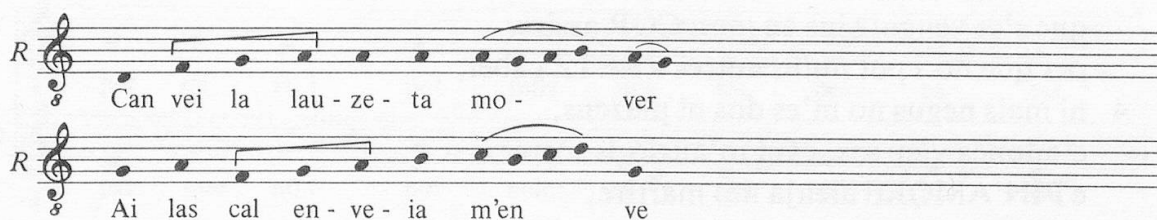
R Ai las cal en - ve - ia m'en ve

Me - ra - vil - has ai car des - se

syntaktischer Einschnitt

Unterstrichen wird die syntaktische Zäsur im siebten Vers auch dadurch, dass das letzte Wort der Sinneinheit «ai» mit den Endwörtern der Verse 2 und 4, «rai» und «vai» reimt. Wenn aber das Melisma in Vers 7 auf der vorletzten Silbe

steht, dann bildet die Viertongruppe in Vers 4 über «dossor» mit der Betonung eines wichtigen Wortes die Ausnahme. Das verweist auf ein Zusammentreffen mehrerer gestalterischer Mittel: (1) das formale Moment der Zeilenwiederholung, (2) das Prinzip des Melismas auf der vorletzten Silbe, (3) die Betonung des Schlüsselwortes «dossor» durch eine charakteristische Mehrtongruppe. Im Blick auf die Gewichtung dieser drei Momente ist ein weiterer auffällender Unterschied zwischen *R* und den anderen Handschriften von Interesse. Er betrifft den Anfang des fünften Verses. Denn hier fehlt in *R* die Hervorhebung des «ai las!» durch ein Melisma, wie es sich in *G* und *W* (entsprechend der Textvariante «He! tan granz envide m'en pren») findet. Selbst der altfranzösische Text der Handschrift *X*, der an dieser Stelle keinen Ausruf bringt, beginnt den zweiten Teil mit der Viertongruppe auf «*Quant* mon cuer ne ma boiche mui». Doch unterscheidet sich die Fassung in *R* bei diesem Vers auch darin von denjenigen in den weiteren Handschriften, dass sie den Sekundaufstieg um eine Terz tiefer, von *f* aus beginnt. Das erinnert an den Anfang des Liedes mit dem Schluss der Melodiezeile auf *g* und der Viertongruppe in der Folge $\text{—} \bullet \text{—} \bullet \text{—} \bullet \text{—} \bullet \text{—}$.

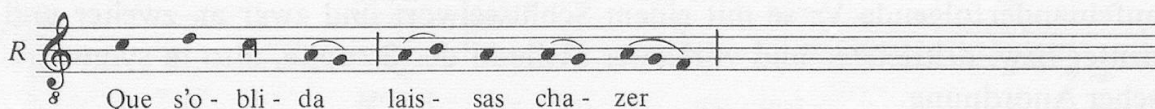


Nun weisen die beiden Verse auch in der Wortgliederung und im Klang Übereinstimmungen auf: in beiden folgt jeweils ein dreisilbiges Wort auf drei einsilbige und die Vokalfolge ist ähnlich:

Vers 1: a ei a au e a o e
 Vers 5: ai a a e e a e e

Der Ausklang in «*mover*» bzw. «*m' en ve*» bildet eine weitere Ähnlichkeit der Verse, die je eine Strophenhälfte einleiten. So bietet *R* auch hier eine deutlichere formale Organisation der Melodie. Andererseits wäre es zu einfach, aus dieser Korrespondenz auf eine Vernachlässigung des Ausrufs zu schliessen. So resultiert in *R* aus dem Einsetzen des Sekundaufstiegs auf *f* eine Hochstellung des «ai las!», die dadurch unterstrichen wird, dass auch der vorangehende Vers mit dem Sekundaufstieg *f*–*g*–*a* beginnt.

Im Blick auf diese Möglichkeiten eines je anderen aber eben durchaus subtilen Zusammenhangs der musikalischen Formulierung mit dem Text könnte auch der Strich nach der vierten Silbe des vierten Verses von Interesse sein. Ein Strich steht in *R* jeweils am Ende der Verse und zum ersten Mal innerhalb eines Verses im dritten Vers:



Die Lerche vergisst sich – und lässt sich fallen. Trennungsstriche finden sich sonst nur in den melodisch identischen Versen 4 und 7, die ja eine Sonderstellung einnehmen. Es ist nicht auszuschliessen, dass sie jeweils auf besondere Stellen innerhalb der Verse hinweisen.

Die Verwendung von Mehrtongruppen als Element einer textbezogenen Gliederung der Melodie sowie Trennungsstriche an bestimmten Versstellen sind auch Merkmale der Fassung *R* von *Tant m'abelis l'amoros pessamens* des Trobadors Folquet de Marselha (P-C 155.22), welches Karlheinz Schlager im weiter oben zitierten Aufsatz analysiert hat (vgl. S. 10). Eine Untersuchung dieser Melodie unter dem Blickwinkel der am Lerchenlied gemachten Beobachtungen ist in Hinsicht auf die Frage nach allfälligen redaktionellen Eigenheiten der Handschrift *R* von Interesse. Die Übertragung der Melodien nach *G* 2' und *R* 42' folgt auf den Seiten 17/18. Die in der Handschrift *W* 188' fragmentarisch überlieferte Melodie wird hier nicht berücksichtigt.

- 1 Tant m'abelis l'amoros pessamens,
que s'es vengutz ins en mon COR assire,
per que no.i pot nulhs autres PRETZ caber,
- 4 ni mais negus no m'es dos ni plazens,
c'adoncx vieu sas, cant m'auzio.ls sospirs
e FIN'AMORS aleuja mo martire,
- 7 que.m promet IOI, mais trop lo.m dona len,
c'ab bel semblan m'a traynat lonjamen.

So sehr gefällt mir der liebende Gedanke,
der sich in meinem Herzen niedergelassen hat,
dass kein anderer Wert mehr darin Platz hat,
noch ein anderer mir süss und angenehm ist.
So lebe ich zufrieden, während die Seufzer mich töten,
und die feine Liebe, welche mir Freude verspricht,
sie aber zu langsam gewährt, erleichtert meine Qual,
denn mit ihrer schönen Erscheinung hat sie mich schon lange an sich
gezogen.

Hinzuweisen ist auf einige von anderen Handschriften abweichende Formulierungen in *R*: Im zweiten Vers schreiben alle Handschriften ausser *M*, *R* und *f* «que s'es vengutz en mon FIN COR assire» (*M* = Paris, B. N. f. fr. 12474, *f* = spätere nicht aus dem Mittelalter stammende Kopie). Im dritten Vers bringt nur *R* das Schlüsselwort PRETZ, die anderen Handschriften schreiben «pes» oder «pens». Die grösste Abweichung findet sich im fünften Vers, wo durch das Reimwort «sospirs» statt «cossire» das metrische Schema verändert wird.

Durch die Formulierung PRETZ im dritten Vers enthält die Strophe je zwei aufeinanderfolgende Verse mit einem Schlüsselwort und zwar an zweiter und dritter bzw. drittletzter und vorletzter Stelle in der Strophe, also in symmetrischer Anordnung.

Vers 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 v 11

G 8 Tan m'a - bel - lis l'a - mo - ros pes - sa - menz

R 8 Tant m'a - be - lis l'a - mo - ros pes - sa - mens.

Vers 2

G 8 qi s'es ven - guz en mon fin COR as - si - re

R 8 que s'es ven - gutz ins en mon COR as - si - re.

Vers 3

G 8 per qe no.i pot nulz au - tre pes ca - ber

R 8 per que no.i pot nulhs au - tres PRETZ ca - ber.

Vers 4

G 8 ni mais ne - guns no m'er dolz ni pla - senz

R 8 ni mais ne - gus no m'es dos ni pla - zens.

Vers 5

G 8 c'a - duncs viu sans qan m'au - ci - o.l con - si - re

R 8 c'a - doncx vieu sas. cant m'au - si - zo.ls sos - pirs

Vers 6

G 8 e FIN' A - MOR a - leu - ja.m mon mar - ti - re

R 8 e FIN' A - MORS a - leu - ja mo mar - ti - re.

Vers 7

G 8 qe.m pro - met IOI mas trop lo do - na len

R 8 que.m pro - met IOI mais trop lo.m do - na len.

Vers 8

G 8 c'ab BEL SEN - BLAN m'a trai - nat lon - ga - men

R 8 c'ab BEL SEM - BLAN m'a tray - nat lon - ja - men.

Metrisches Schema:

G	a10	b10'	c10	a10	b10'	b10'	d10	d10
R	a10	b10'	c10	a10	d10	b10'	e10	e10

Musikalische Form:

G	A	B	C	D	E	F	C'	D
R	A	B	C	D	E	F	C'	D'

Das metrische Schema in *G* mit den beiden Reimpaaren in der zweiten Strophenhälfte ist regelmässiger als jenes in *R* mit dem neuen männlichen Reim im fünften Vers. Diese Textvariante ist aber keinesfalls als redaktioneller Irrtum zu sehen, da die melodische Gestalt des Verses mit jener des ersten Verses zu vergleichen ist, der ebenfalls männlich endet. Es handelt sich also um eine Beziehung zwischen den Versen, die je eine Strophenhälfte einleiten:

R 8 Tant m'a - be - lis l'a - mo - ros pes - sa - mens

R 8 c'a - doncx vieu sas. cant m'au - si - zo.ls sos - pirs

Was nun den sechsten Vers betrifft, der von Schlager als Ausnahme angesprochen wurde, so weisen beide Melodien die von ihm erwähnte Kadenz über den ersten vier Silben auf. Der abschliessende Charakter dieser Wendung über «fin'amors» wird noch durch weiterer gestalterische Mittel der Melodie unterstrichen. In der Fassung *G* kann die Kadenz mit den Schlüssen der Verse 3 und 7 verglichen werden, was Melodieführung und Gruppierung der Noten betrifft. In

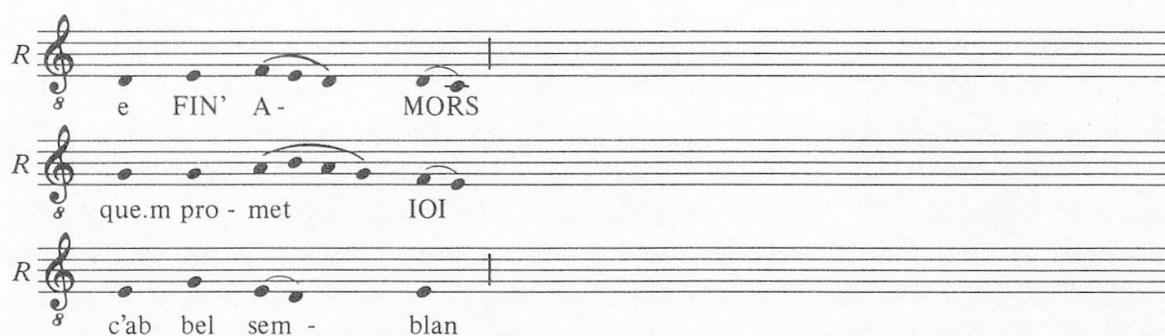
der Handschrift *R* bestehen diese Übereinstimmungen nicht, jedoch lässt sich anhand der Verwendung von Tongruppen ein Aufbau der ganzen Melodie nachzeichnen, der auch die Stelle über «fin'amors» sinnvoll einschliesst. Im Lerchenlied hat sich gezeigt, dass eine innerhalb des Verses stehende syntaktische Gliederung durch eine Gruppierung der Töne, welche im allgemeinen den Verschlüssen eigen ist, betont werden kann. Charakteristisch für jenes Beispiel war die Viertongruppe über der vorletzten Silbe. Die kadenzierende Wendung über «fin'amors» in diesem Beispiel weist in *R* über der dritten Verssilbe, welche zugleich die vorletzte der Wendung ist, eine Dreitongruppe auf. Solche Gruppen finden sich in dieser Melodie jeweils über der vorletzten Silbe in den Versen 1, 2, 5 und 8. Innerhalb der Verse stehen sie auf der dritten Silbe der Verse 2, 3 und 6 und ausserdem über der fünften Silbe in Vers 4. Die Stellung der Gruppe in den Versen 2 und 3 entspricht jener im sechsten Vers. Somit stehen alle Dreitonmelismen ausser jenem im vierten Vers auf der dritten oder auf der vorletzten neunten Silbe. Die Ausnahme im vierten Vers verwirrt auf den ersten Blick, besonders da nach der vierten Silbe ein Trennungsstrich steht. Ein Vergleich mit Vers 3 allerdings zeigt, dass die Melodie von der dritten Silbe an den Beginn des dritten Verses zitiert:



Die Ausnahmestellung der Dreitongruppe resultiert aus der Wiederaufnahme von melodischem Material, welche in Übereinstimmung mit dem Text die klangliche Ähnlichkeit der Worte «no.i» und «no» beziehungsweise «pot» und «dos» durch melodische Entsprechungen betont.

Die Wendung über «fin'amors» im sechsten Vers wird nun nicht nur durch Kadenz und Verwendung der Dreitongruppe, sondern auch durch einen Trennungsstrich vom nachfolgenden Versteil abgehoben. Trennungsstriche innerhalb der Verse stehen in den Versen 4, 6 und 8 nach der vierten, in den Versen 6 und 8 zusätzlich nach der siebten Silbe. Die Unterteilung der Zehnsilbler in vier plus sechs Silben wird in allen Versen durch Verlauf und Gruppierung der Melodie und/oder Trennungsstriche hervorgehoben. Besonders auffallend ist der mit der Stelle über «fin'amors» vergleichbare Abstieg zum c an entsprechender Stelle im zweiten Vers. Da er aber im Gegensatz zur Wendung über «fin'amors» mit dem letzten Ton des vorhergehenden Verses beginnt und der Trennungsstrich fehlt, setzt sich die Stelle weniger stark von ihrem Kontext ab als die Kadenz über «fin'amors». Diese ist mithin die einzige Stelle im ganzen Melodieverlauf, die durch Kadenz, Dreitongruppe *und* Trennungsstrich hervorgehoben wird. Dazu kommt noch, dass die Wendung eine Terz unter dem Schlusston des vorhergehenden Verses beginnt, was eine Trennung von Vers 1 bewirkt.

Interessant ist die Tongruppierung der letzten drei Versanfänge:



Die entsprechenden Textstellen nennen drei wichtige Begriffe der Trobadorlyrik: «fin'amors», «ioi», «bel semblan». Dem Schlüsselwort «fin'amors» kommt die grundlegendste Bedeutung zu. Dem entspricht die deutliche Hervorhebung in der Melodie. Ausserdem wird durch den abschliessenden Charakter der Wendung das auf eine frühere literarische Vorlage bezogene Textelement «aleuja mo martire» seinerseits betont.

Wie im Fall der Viertongruppe im siebten Vers des Lerchenliedes lässt sich auch in *Tant m'abelis* die ungewöhnliche Kadenz durch die Betrachtung der ganzen Melodie und der ihr eigenen gestalterischen Mittel erschliessen. Und auch in diesem Beispiel gilt, dass diese Mittel in engem Zusammenhang mit Gegebenheiten von Textinhalt und Syntax stehen.

Sowohl in Bernarts Lerchenlied, als auch in *Tant m'abelis* von Folquet de Marselha stimmen metrisches Schema und musikalische Grossform nicht überein, und dennoch sind in beiden die Zusammenhänge zwischen Musik und Text sehr eng. Dies zeigt sich auf der Ebene des Textinhaltes, der Syntax, des Wortklanges und des Strophenbaus als Ganzem, welche in einer ganz bestimmten musikalischen Form ihre Entsprechung finden. In den beiden Beispielen lässt sich vor allem die gezielte Verwendung der Mehrtongruppen beobachten. Dass Gegebenheiten des Textes auch durch andere musikalische Mittel berücksichtigt werden, soll an einem weiteren Werk Bernarts gezeigt werden. Ich wähle ein Lied, bei dem metrische und musikalische Form weitgehend übereinstimmen. Es ist in zwei Handschriften überliefert, was über die Betrachtung der einzelnen Versionen hinaus einen Einblick in die redaktionellen Eigenheiten der Handschriften unter Berücksichtigung zum Teil kleiner, aber bedeutsamer Textvarianten erlaubt.

Be m'an perdut en lay ves Ventadorn (P-C 70.12) ist in G 14 und R 57 überliefert.

Übertragung der Melodien siehe S. 21/22.

Metrisches Schema: a10 b10' a10 b10' a10 a10 b10'

Musikalische Form: A B A B C D B

Vers 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 v 10 11

G Ben m'an per - dut lai en - ves Ven - ta - dorn

R Be m'an per - dut en lay ves Ven - ta - dorn.

Vers 2

G Tuit v mei a - mis pos ma do - na no m'a - ma.

R Tug miei a - mic pus ma do - na no.m a - ma.

Vers 3

G Et es ben dreitz qe ia mais lai no torn.

R Non ay ra - zon que ieu ia mays lai torn.

Vers 4

G C'a - des es - ta vas mi sal - vaz e gra - ma.

R Tant es vas mi bra - ua e no.s re - cla - ma.

Vers 5

G Vez v per qe.m fai sen - blar i - rat e morn.

R Tot iorn me fai sem - blar i - rat e morn.

Vers 6

G Car en s'a - mor mi de - leiz en so - jorn.

R Car en s'a - mor mi de - lieg e.m so - jorn.

Vers 7

G Ni de ren als no.s ran - cu - ra ni.s clama.

R E de res als no.s ran - cu - ra ni.s cla - ma.

- 1 Be m'an perdut en lay ves Ventadorn
 tug miei amic, pus ma DONA no.m ama.
 Non ay razon que ieu ia maiys lai torn,
 4 tant es vas mi braua e no.s reclama.
 Tot iorn me fai semblar irat e morn,
 car en s'AMOR mi delieg e.m sojorn,
 7 e de res als no.s rancura ni.s clama.

Wohl haben mich alle Freunde dort in der Gegend von Ventadorn
 verloren, da meine Dame mich nicht (mehr) liebt.
 Ich habe keinen Grund, jemals dorthin zurückzukehren,
 so hart ist sie gegen mich und sehnt sich nicht nach mir.
 Den ganzen Tag lässt sie mich zornig und trübsinnig erscheinen,
 denn in ihrer Liebe liegt mein Ergötzen und meine Freude,
 und über etwas anderes kann sie sich nicht grämen oder beklagen.

Auffallend ist auch in dieser Strophe die symmetrische Anordnung der beiden Schlüsselwörter DONA und AMOR.

Der erste Vers lautet in den beiden Fassungen nicht gleich. Die Textvariante der Handschrift *R* findet sich noch in zwei Texthandschriften (*N*: Cheltenham, Thirlestaine House, Collection T. Fitz-Roy Fenwick 8335, 14. Jh. *a*: 1589 geschriebene Kopie einer Handschrift des 13. Jahrhunderts), während der Wortlaut in *G* der Mehrzahl der Quellen entspricht.

Vers 1 in *G*: «Be m'an perdut lai enves Ventadorn»

Vers 1 in *R*: «Be m'an perdut en lay ves Ventadorn»

Beide Verse machen die gleiche Aussage, jedoch verschiebt sich die Gewichtung des Satzes. In *G* steht: «Wohl haben sie mich *dort in Ventadorn* verloren» und in *R*: «Wohl haben sie mich *dort* verloren, in Ventadorn». Die unterschiedliche Formulierung hat Konsequenzen für die Melodiegestaltung in beiden Fassungen.

In der Version *G* fällt die musikalische Zäsur dieses ersten Verses zwischen vierte und fünfte Silbe:



Der identische Quartfall über den Silben 2/3 und 6/7 mit anschliessendem Terzaufstieg unterstreicht die Aufteilung des Verses in zwei ungleich lange Teile. Das Wort «lai» steht zwischen den beiden identischen Tonfolgen.

In der Fassung *R* bildet das Wort «lay», der Textformulierung des Verses entsprechend den Höhepunkt der Melodie und steht zwischen dem symmetrisch angelegten Versteil der Silben 1–5 und den versetzten Tongruppen über den Silben 7/8 bzw. 9/10. Der Klangwiederholung *ves Ven(tadorn)* im Text entsprechen in der Melodie zwei gleiche Tongruppen:



Im dritten Vers, der die Melodie des ersten Verses wiederholt, steht auf dem Höhepunkt der Melodie «ieu» (ich). Vergleichbar dem Fall der Viertongruppe im Lerchenlied über dem Wort «dossor» (4. Vers) fügen sich hier verschiedene gestalterische Mittel zu einem sinnvollen Ganzen:

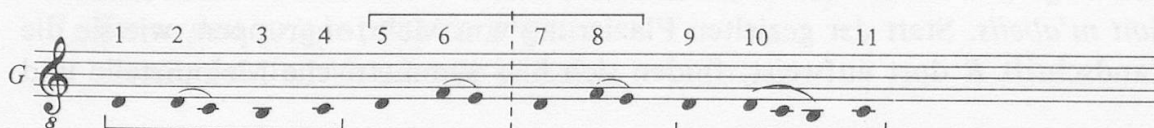
- die Melodiewiederholungen in der ersten Strophenhälfte, welche dem Reimschema entsprechen
- die Koinzidenz, dass auf dem melodischen Höhepunkt der Verse 1 und 3 wichtige Worte stehen: zum einen «lay», das in diesem Fall «dort», in anderen Zusammenhängen aber auch «im Heiligen Land», «im Jenseits» und anderes heisst, also ein Wort mit einigem Gewicht; und zum anderen «ieu» als erste Eigennennung des Dichters
- die jeweils auf die syntaktischen Gegebenheiten Rücksicht nehmende Melodiegestalt des ersten Verses in beiden Handschriften.

Die Beziehung zwischen Musik und Text auf syntaktischer Ebene geht aber über die Verseinheit hinaus, da die Verse 1 und 2 nicht am Zeilenende, sondern zwischen der vierten und fünften Silbe des zweiten Verses gegliedert sind. «Alle meine Freunde dort in der Gegend von Ventadorn haben mich verloren / weil meine Dame mich nicht (mehr) liebt.» Die Handschrift G formuliert die entsprechende Melodie wie folgt:



Die ersten vier Silben des zweiten Verses schliessen durch den Abstieg nach c melodisch an den Schluss des ersten Verses an. Darauf folgen zwei gleiche Gruppen d-f-e über «pos ma dona», mit der wiederholten Vokalfolge o a o a. Im ersten Vers steht die gleiche Tonfolge in identischer Gruppierung mit anschließendem Einzelton d über «ves Ventadorn», im dritten Vers über «mais lai».

Der zweite Vers ist in der Fassung G symmetrisch angelegt:



Die syntaktische Zäsur nach der vierten Silbe findet ihre Entsprechung im Abstieg nach c, der melodisch als Schluss des Verses wiederkehrt.

Der folgende Vergleich der zweiten Verse in *G* und *R* zeigt, dass beide Fassungen melodisches Material gemeinsam haben, wobei jedoch in *R* die aufsteigenden Terzen ausgefüllt sind. Die Melodie bewegt sich in Sekunden innerhalb der Quinte f–c.

Wie bei der Fassung *G* lässt sich eine Dreiteilung der Melodie feststellen, wobei das Ende des ersten Melodieteiles mit der syntaktischen Zäsur zusammenfällt:

G
Tuit miei a - mis pos ma do - na no.m a - ma

R
Tug miei a - mic pus ma do - na no.m a - ma

Der Teil nach der Zäsur bis zum Versende wird für eine weitere syntaktische und metrische Einheit, nämlich Vers 5, verwendet:

R
Tug miei a - mic pus ma do - na no.m a - ma

R
Tant es vas mi brau a e no.s re - cla - ma

Die Verse 2 und 4 sind melodisch identisch. Nun steht aber die syntaktische Zäsur im vierten Vers nicht nach der vierten, sondern nach der sechsten Silbe. Dies entspricht den Verhältnissen in allen Versen ausser 2 und 6. Es handelt sich gleichsam um den Normalfall innerhalb der Strophe. In den Versen 2 und 6 finden sich in der Fassung *R* Trennungsstriche nach der vierten Silbe, also an der auffallenden Verszäsur. Im zweiten Vers ist ausserdem ein weiterer kürzerer Strich nach der sechsten Silbe zu beobachten, der als Hinweis auf die «reguläre» Gliederung gesehen werden könnte. Der Text des sechsten Verses heisst: «car en s'AMOR / mi delieg e.m sojorn». Ein entsprechender Strich steht auch in der Fassung *G*. Das erinnert an den Strich nach «fin'amors» in *Tant m'abelis*. Die Textstelle mit dem Schlüsselwort AMOR wird in *R* durch den syllabisch deklamierten Sekundaufstieg, der in der ganzen Melodie keine Entsprechung hat, besonders hervorgehoben.

Auch in *Be m'an perdut* entspricht die Musik inhaltlichen, syntaktischen und einzelnen phonischen Gegebenheiten des Textes. Dies gilt auf verschiedene Weise für beide Handschriften. Die musikalischen Mittel, mit denen diese Zusammenhänge geschaffen werden, sind freilich andere als im Lerchenlied oder in *Tant m'abelis*. Statt der gezielten Plazierung von Mehrtongruppen, wie sie die Handschrift *R* dort aufweist, finden sich hier symmetrische Melodieteile und

Wiederholungen von Tonfolgen als Gliederungsmittel eingesetzt. Die gestalterischen Mittel können von Lied zu Lied verschieden sein, innerhalb einer Melodie werden sie jedoch systematisch verwendet.

Ein in mehrerer Hinsicht interessantes Beispiel aus Bernarts Werk ist das Lied *Ab ioi mou lo vers e.l comens* (P-C 70.1), da es nicht nur einen komplexen Textaufbau der ersten Strophe aufweist, sondern auch eines der wenigen Beispiele ist, welche in der Handschrift *R* in mensural verdeutlichter Notation wiedergegeben sind. Ein Eingehen auf die Notationsproblematik ist in diesem Rahmen nicht beabsichtigt, deswegen wird auch die Übertragung in unrhythmisierter Form gegeben, jedoch lässt der Wechsel von Longen und Breven, wenn er auch nicht überall systematisch durchgeführt erscheint, die Erstellung einer rhythmischen Fassung zu.

Das Lied ist in *W* 202, *G* 9' und *R* 57 überliefert. Die Rhythmisierung in *R* wirft die Frage auf, ob es sich allenfalls bei dieser Fassung um eine spätere Überlieferungsschicht als in *W* und *G* handeln könnte, und ob das dann auch für weitere Melodien dieser Handschrift gälte. Die Frage inwieweit die einzelnen Handschriften Material der gemeinsamen Matrix verwenden und wieweit die Melodien auf bestimmte spätere Redaktionen zurückgehen, kann nicht endgültig beantwortet werden. Vorerst kann es sich lediglich darum handeln, charakteristische Merkmale der Melodiegestaltung in den einzelnen Handschriften zu sammeln und miteinander zu vergleichen.

Was die musikalische Form der verschiedenen Versionen von *Ab ioi mou lo vers* betrifft, so unterscheidet sich *R* von den beiden anderen Handschriften durch den Aufbau A B A B der ersten Strophenhälfte. Die anderen Fassungen erscheinen auf den ersten Blick als «durchkomponiert», bei näherem Zusehen jedoch ergibt sich ein differenziertes Bild:

<i>W</i> :	A	B	A'	C	D	E	F	G
<i>G</i> :	A	B	B'	C	D	E	F	G
<i>R</i> :	A	B	A	B	C	D	E	F

Das metrische Schema lautet: a8 b8 b8 a8 c7' c7' d10 d10

Die erste Strophenhälfte steht wegen ihrer formalen Sonderstellung in *R* und wegen ihres besonderen Textaufbaues im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen.

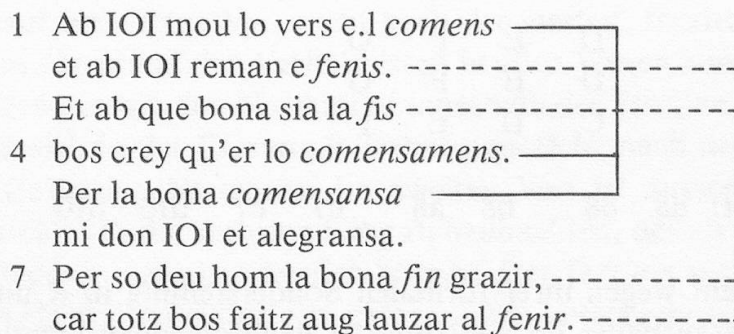
- 1 Ab IOI mou lo vers e.l comens
et ab IOI reman e fenis.
Et ab que bona sia la fis,
- 4 bos crey qu'er lo cemensamens.
Per la bona comensansa
mi don IOI et alegransa.
- 7 Per so deu hom la bona fin grazir,
car totz bos faitz aug lauзар al fenir.

Mit Freude hebe ich den Vers an und beginne ihn
 und in Freude verharre ich und ende ich,
 und wenn nur das Ende gut ist,
 glaube ich auch, dass der Anfang gut sein wird.
 Durch den guten Anfang
 wird mir Freude und Fröhlichkeit geschenkt;
 und das gute Ende muss man deswegen willkommen heissen,
 weil ich alles gute Tun am Ende loben höre.

Der Text der Fassung *R* enthält zwei kleine, aber nicht unbedeutende Varianten. Vers 6 lautet: «mi don ioi et alegransa» (gibt mir Freude und Fröhlichkeit). Diese Formulierung findet sich ausschliesslich in *R*. In den anderen Handschriften heisst es: «mi ven ioi et alegransa» (mir kommt Freude und Fröhlichkeit). Die Wendung «mi don» weckt die Assoziation zu «midons», einer Bezeichnung für die verehrte Dame. Midons schenkt Freude und Fröhlichkeit. Die Handschrift *R* entstand als einzige der notierten Quellen im Languedoc selbst, *X* und *W* stammen aus Nordfrankreich, *G* aus Italien. Eine bewusste Formulierung ist daher nicht auszuschliessen.

Der letzte Vers enthält in *R* ebenfalls eine Textvariante, die sich sonst nur noch in der Texthandschrift *C* (Paris, B.N, f. fr. 856) findet. Statt «vei lauзар al fenir» (ich sehe am Ende loben) steht hier «aug lauзар al fenir» (ich höre am Ende loben), was zur Verdoppelung des Diphtongs *au* führt.

Die erste Strophe steht im Zeichen von Beginn und Ende. Das Schlüsselwort IOI erscheint gleich dreimal, in den Versen 1, 2 und 6. Sämtliche Verse, mit Ausnahme des sechsten, enthalten ein Wort, das sich auf Beginn oder Ende bezieht. Das nachfolgende Schema verdeutlicht diesen Sachverhalt:



Auffallend ist die häufige Verwendung des Wortes «bon», als «bona» in den Versen 3, 5 und 7, als «bos» in den Versen 4 und 8. Joan Ferrante¹⁰ hat zudem auf die Anordnung der Endvokale in den Reimwörtern hingewiesen:

Reimschema: a b b a c c d d
 Vokale: a i i e a a i i

¹⁰ Joan Ferrante, «Ab joi mou lo vers e'l comens», *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*. Ed. by W. T. H. Jackson, Columbia University Press, New York 1980, 113–141.

Auch der Wortlaut der Zeilenanfänge entspricht dem Reimschema insofern, als die beiden Zeilen mit b-Reim durch die Worte «et ab» und die beiden Verspaare cc dd jeweils mit dem Wort «per» eingeleitet werden. Diese wenigen Bemerkungen zum Text machen deutlich, dass es sich hier um eine äusserst kunstvolle Strophe handelt.

Betrachten wir nun die Melodie der einzelnen Handschriften, und zwar in erster Linie die erste Strophenhälfte, die sich in *R* formal von den anderen Fassungen unterscheidet. Die Übertragung der Melodien findet sich auf den Seiten 28/29.

Im Text ist die erste Strophenhälfte durch die Reimworte folgendermassen gegliedert:

1	comens	Reim a
2	fenis	Reim b
3	fis	Reim b
4	comensamens	Reim a

Die Melodie der Handschrift *W* setzt Vers 1 und Vers 3 in enge Relation zueinander:



Auffallend ist die aufsteigende Quart an den Versenden. Die Verse 2 und 4 haben weniger Gemeinsamkeiten als 1/3, lediglich der sekundversetzte Aufstieg am Anfang von Vers 4 stellt eine Beziehung zum zweiten Vers her. Der bedeutendste Unterschied liegt darin, dass der vierte Vers nicht tief auf g, sondern hoch auf c endet. Somit ergeben sich drei Versschlüsse auf c und einer auf g. Legte der Quartsprung im ersten Vers und die fallende Linie in der Schlusswendung von Vers 2 eine mögliche Beziehung zu den Reimwörtern «comens» und «fenis» nahe, so wird diese Interpretation durch die Verse 3 und 4 problematisch, da im dritten Vers über «est la fins» der gleiche Quartsprung steht wie in Vers 1. Demnach handelt es sich um eine musikalische Formulierung, die sich, wenn auch nur lose, an der Form A B A B orientiert. Allerdings bleibt es – im Gegensatz zu Fassung *R* – bei der Entsprechung einzelner Melodieteile.

Im Aufbau der ersten Strophenhälfte entspricht die Fassung *G* in vielen Punkten der Version *W*, jedoch weist sie einige Details auf, die sie in die Nähe der Formulierung in *R* rücken. Während *W* in den Versen 1/3 entsprechende Notengruppierungen aufweist, findet sich in *G* ein entscheidender Unterschied in der Verteilung der Tongruppen:

G 8 Ab IOI mou lo vers e.l co - menç

G 8 E sol que bo - na fos la fis

Vers 1 1 2 3 4 5 6 7 8 V Vers 2 1 2 3 4 5 6 7 8

W 8 En ioi mof lo vers e.l co - mens Et en ioi re - man et fe - nis.

G 8 Ab ioi mou lo vers e.l co - menç. Et ab ioi re - man e fe - nis.

R 8 Ab ioi mou lo vers e.l co - mens. Et ab ioi re - man e fe - nis.

Vers 3 V Vers 4 V

W 8 Et sab que bo - ne en est la fins Car bons est li co - men - ce - mens.

G 8 E sol que bo - na fos la fis. Bons sai qer lo co - men - ça - mens

R 8 Et ab que bo - na sia la fis. Bos crey qu'er lo co - men - sa - mens.

Vers 5 V Vers 6 V

W 8 Per la bo - ne co - men-can - ce. Mi ven ioi et a - le - gran - ce.

G 8 Per la bo - na co - men-çan - ça. Me ven iois et a - le - gran - ça.

R 8 Per la bo - na co - men-san - sa. Mi don ioi et a - le - gran - sa.

Vers 7 V

W 8 Et per oc dei la bo - ne fin gra - sir!

G 8 Per zo deu om la bo - na fin gra - çir.

R 8 Per so deu hom la bo - na fin gra - zir.

Vers 8

W 8 Que toz bens faz vai lau - zar al fe - nir.

G 8 Que toç bons faiç vei lau - çar al fe - nir.

R 8 Car totz bos faitz. aug lau - zar al fe - nir.

Dieser Unterschied entspricht der Lesung des Textes: «Ab ioi mou lo vers / e.l comens.» Die Melodie reagiert darauf mit dem Abstieg zum Grundton über «vers» und der syllabischen Deklamation des anschließenden «e.l comens» mit Sekundaufstieg. Der Vers 3 «et ab que bona fos la fis» enthält keine Zäsur und auch die Melodie ist anders gegliedert in Anlehnung an Vers 2:

G 8 Et ab IOI re - man e fe - nis

G 8 e sol que bo - na fos la fis

Auch das entspricht dem Sinn der Textlesung, da beide Verse mit «et» eingeleitet werden und beide bei gleichem Reim (b) mit einem Begriff des Endens schließen. Hier ist der Aufbau des Textes somit stärker durch die Melodie berücksichtigt als in *W*, wo der musikalische Anklang der Versanfänge 2/3 schwächer ist.

Der vierte Vers schliesslich nimmt in *G* den Anfang der Verse 2 und 3 nochmals auf und führt die Sekundfortschreitung weiter bis a, was mit der Formulierung der Verse 2 und 4 in der Version *R* verglichen werden kann.

Was nun die Fassung *R* betrifft, so ist sie die einzige, die den ersten Strophen teil in der Form A B A B bringt, wobei der zweite A-Teil anders notiert ist als der erste (Silben 5/6) und der zweite B-Teil eine Note mehr enthält als der erste. Schon auf den ersten Blick zeigen sich deutlich zwei wichtige Unterschiede der Formulierung von *R* im Vergleich zu *W* und *G*: es fehlt die Tonwiederholung in Vers 1 und alle Verse – auch der zweite – kadenzieren auf f. Statt der Tonwiederholung steht in *R* eine Tonfolge, welche sich mit dem Beginn des zweiten Verses vergleichen lässt:

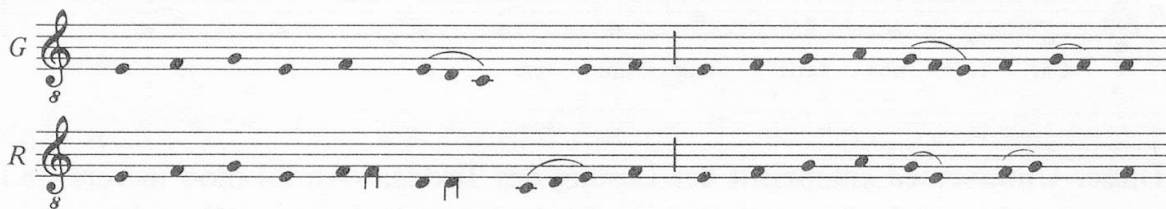
R 8 Ab IOI mou lo vers e.l co - mens et ab IOI re - man e fe - nis

Syntaktisch sind die beiden Verse parallel gesetzt:

ab ioi mou lo vers e.l comens *et ab ioi reman e fenis*
in Freude beginne ich in Freude ende ich

Nun beginnt der zweite Vers nicht mit «ab ioi», sondern mit «et ab ioi», dadurch erscheint melodisch das zweite «ab ioi» um eine Sekunde nach oben versetzt mit Fortführung des Sekundganges bis a.

Es stellt sich die Frage nach der Parallelsetzung der ersten beiden Verse in *R*. Der Vergleich mit den anderen beiden Fassungen zeigt, dass das melodische Material beinahe Ton für Ton den Versen 3 und 4 in der Version *G* entspricht:



Offenbar schöpft *R* aus dem gleichen melodischen Material wie *G*, ordnet dieses aber systematisch im Hinblick auf die angestrebte musikalische Form einerseits, und in Rücksicht auf die Gegebenheiten des Textes andererseits. Ausschlaggebend ist die Wortstellung, in diesem Fall die klangliche und inhaltliche Ähnlichkeit der ersten beiden Verse, die zur musikalischen Parallelsetzung anregt. Durch das viermalige Kadenzieren auf *f* und die Annäherung der Melodie von Vers 1 an Vers 2 entsteht in der Version *R* eine stärkere Einheitlichkeit der einzelnen Abschnitte in der ersten Strophenhälfte. Im Blick auf die redaktionellen Unterschiede zwischen den einzelnen Handschriften akzentuiert sich die Frage nach der Einordnung solcher Beobachtungen. Handelt es sich um eine rationallere Gestaltung der Melodie, die sich weiter von einer spontanen *Ad-hoc*-Praxis mündlicher Überlieferung entfernt als jene der anderen Handschriften? Oder sind die in solcher Weise gestalteten Melodien in erster Linie als Ausdruck einer bestimmten, ortsgebundenen Musiktradition zu sehen? Die einförmigere, aber durchaus nicht monotone Gestalt der Melodie in *R* entspricht dem ausbalancierten Verhältnis von Beginn und Ende im Text, das sich sowohl im Textinhalt als auch in seiner Formulierung ausdrückt.

Im Sinne eines weiteren Schrittes auf eine Beantwortung dieser – freilich kaum endgültig zu klärenden – Frage, sei ein weiteres Lied Bernarts betrachtet, welches in drei Handschriften: *W* 190, *G* 17 und *R* 57 überliefert ist und ähnlich wie *Ab ioi* eine äusserst komplexe Strophengestaltung aufweist. Deswegen ist es sinnvoll, bei diesem Beispiel vor der musikalischen Analyse stärker auf den Text einzugehen als in den anderen Beispielen.

Eras no vei luzir solelh (P-C 70.7):

- 1 Eras no vei luzir SOLELH
tan me son esclazit li ray
e ges per aisso no.m esmay,
- 4 c'una clardat me solelha
d'AMORS que al COR mi raya.
E cant outra gen s'esmaya,
- 7 yeu melhur qui que sordey
per que mos CHANS no.s sordeya.

Ich sehe jetzt die Sonne nicht leuchten,
 so sehr sind mir die Strahlen erhellt,
 aber deshalb verzage ich nicht,
 denn eine Helligkeit besonnt mich
 von der Liebe her, die mir im Herzen strahlt;
 und wenn andere Leute zagen,
 bin ich besser dran als jener, der sich schlecht befindet,
 denn mein Lied verliert nicht seinen Wert.

Metrisches Schema:	a8	b8	b8	c7'	d7'	d7'	e8	f7'
							R: e7	
Musikalische Form:	A	B	C	D	E	F	G	H

R bringt als einzige Handschrift im zweiten Vers «esclarzit» statt «escurzit». Die Strahlen werden erhellt und nicht verfinstert. Dies bedeutet nicht nur eine Sinnänderung, sondern auch eine Modifikation des Versklanges, da zwei u auf eines reduziert werden. Durch das «esclarzit» schafft *R* jedoch eine Beziehung zu «clardat» im vierten Vers. Der Sinn der Verse ist in der Variante «escurzit» leichter verständlich: «Ich kann die Sonne nicht sehen, weil mir die Strahlen verfinstert sind» ist einleuchtender als «ich kann die Sonne nicht sehen, weil mir die Strahlen so erhellt sind». Eine mögliche Interpretation wäre, dass die strahlende Helligkeit der Liebe in seinem Herzen sogar die Helligkeit der Sonne übertrifft.

Die Strophe wird durch die Reimstruktur in drei Abschnitte gegliedert: abb cdd ef. Dieses Schema kann jedoch insofern modifiziert werden, als «sordey» trotz anderer Schreibweise mit «solelh» reimt. Ebenso verhält es sich mit den Reimwörtern «sordeya» und «soleha». So gesehen heisst das Reimschema: abb cdd ac. Weiteres strukturbildendes Element in der Strophe sind die aufeinander bezogenen Reimwörter, die im untenstehenden Schema durch eckige Klammern verbunden sind, wobei die Wortpaare immer aus einem männlichen und einem weiblichen Reim zusammengesetzt sind:

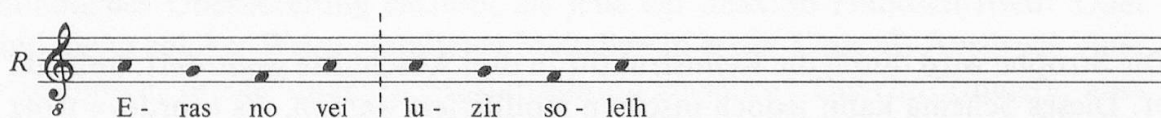
- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Eras no vei luzir SOLELH | ┌───┐ |
| | tan me son esclazit li ray | |
| | e ges per aisso no.m esmay, | ┌───┐ |
| 4 | c'una clardat me soleha | |
| | d'AMORS c'al COR mi raya. | ┌───┐ |
| | E cant outra gen s'esmaya, | |
| 7 | yeu melhur qui que sordey | ┌───┐ |
| | per que mos CHANS no.s sordeya. | |

Wie bei der Reimstruktur ergibt sich auch hier eine Zäsur nach Vers 6, die Zäsur nach Vers 3 findet keine Entsprechung. Die inhaltliche Unterteilung befindet sich nach Vers 5: in den ersten fünf Versen spricht der Dichter von sich selbst, im sechsten geht er auf die «autra gen», die anderen Leute, ein. Die syntaktischen

Einschnitte liegen nach den Versen 2 und 5. Der fünfte Vers enthält die Schlüsselbegriffe AMORS und COR, die den Höhepunkt im Ablauf der ersten Einheit bilden.

Was die Melodie betrifft (Übertragung siehe S. 32/33), so folgt keine der drei Versionen in ihrem formalen Aufbau dem metrischen Schema. Im Gegensatz zu *Can vei la lauzeta mover* unterscheidet sich jedoch *R* hier stärker von *W* und *G* als diese untereinander. Die musikalische Analyse wird von Vers zu Vers fortschreiten, da die Verbindung der Verse untereinander im Zusammenhang mit dem Aufbau des Textes von besonderem Interesse ist. Wurden die anderen Beispiele anhand einzelner auffallender Stellen betrachtet, so geht es hier hauptsächlich darum, die Übereinstimmung zwischen musikalischem und textlichem Aufbau der Strophe als Einheit aufzuzeigen.

Ein Vergleich der jeweils ersten Melodiezeile in den drei Fassungen macht gleich zu Beginn die Unterschiede zwischen den Handschriften deutlich. Während die Fassung *W* die Melodie von *f* nach *c*, dann zurück nach *f* und zum Schlussston *a* führt, beginnt *G* mit Tonwiederholung auf *d*, steigt über *c* mittels einer Terzenfolge bis *g*, fällt schrittweise zurück nach *c* und endet mit einem Terzsprung nach *e*. Diesen beiden Melodien ist der Hochtön über der fünften Silbe «*luzir*», das anschliessende Fallen um eine Quint und der Abschluss auf der Terz über dem Tieftön gemeinsam. Anders in *R*: statt Aufstieg, Höhepunkt über der fünften Silbe und Fallen der Melodie, findet sich hier eine symmetrische Melodieführung, die durchwegs syllabisch deklamierend, die Zeile in zwei identische Hälften teilt:



Diese Melodiegestaltung ist mit der Parallelsetzung der beiden Initialverse in *Ab ioi* zu vergleichen, jedoch mit dem Unterschied, dass sich hier die Parallelsetzung, beziehungsweise in diesem Fall Wiederholung der Tonfolge, innerhalb eines Verses findet. Dadurch betont die Fassung *R* den inneren Reim des Verses *eras no vei – luzir solelh*.

Dabei ist zu beobachten, dass die Version *R* die beiden aufsteigenden Terzen über den Silben 3/4 und 7/8 mit *G* gemeinsam hat.

Vers 3 Vers 4

W E gins per ai - co non es - mai. C'un-ne clar - tas mi so - leil - le.

G E ges per ai - cho no m'es-mai. C'u - na clar-tatz me sol - leil - la.

R E ges per ais - so no.m es - may. C'u - na clar-dat me so - lel - ha.

Vers 5

Vers 6

W 8 D'a - mor qui al cor mi ra - ie. Et quan l'al - tre gens s'es - ma - ie.

G 8 D'a - mor qinz el cor mi ra - ia. E qant al - tra genz s'es - ma - ia.

R 8 D'a - mors que al cor mi ra - ya. E cant au - tra gen s'es - ma - ya.

Vers 7

W Et meil-lor ab - ans que sor-dei. Vers 8 Per que mon chant non sor-de - e.

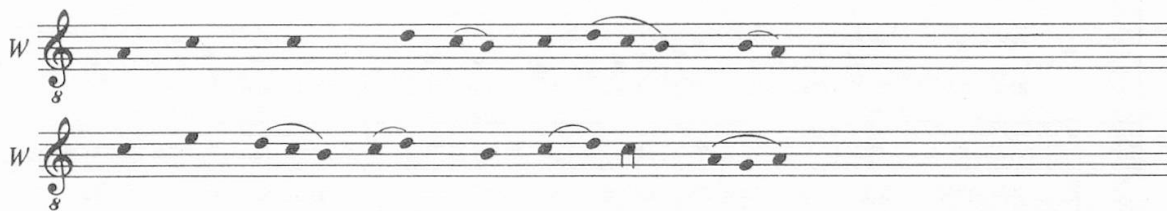
G Eu meil-lor ab - anz qu sor-dei. Per que mos chanz no sor-de - ia.

R Yeu mel-hur qui que sor-dey. Per que mos chans nos sor-de - ya.

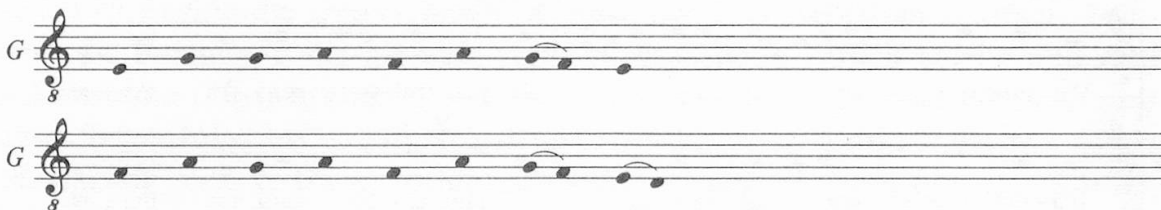
Die Tendenz zu symmetrischer Melodiegestaltung lässt sich in der Handschrift *R* noch weiter verfolgen.

Die Überlieferung des zweiten Verses ist in den drei Handschriften weniger unterschiedlich als im ersten Vers. Reduziert man in *R* das einzige Melisma der Zeile über der siebten Silbe auf den zentralen Ton *c*, so ergibt sich eine spiegel-symmetrische Tonfolge, die in den anderen Versionen nicht zu beobachten ist:

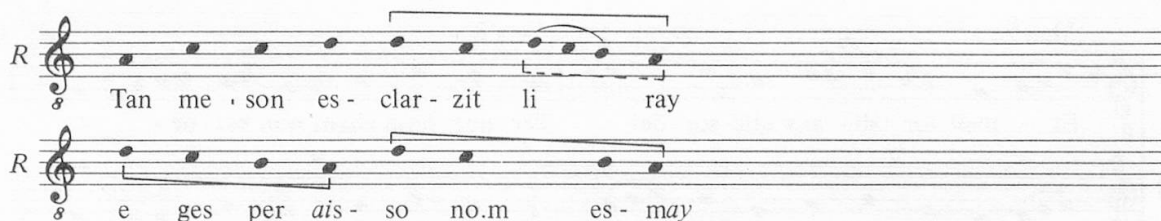
Der dritte Vers zeigt in allen drei Fassungen Gemeinsamkeiten mit Vers 2, allerdings in je anderer Form. In der Handschrift *W* ist Vers 3 eine erweiterte Form von Vers 2, wobei der Ambitus vergrössert wird:



In der Fassung *G* entsprechen sich die Verse 2 und 3 bis auf die ersten beiden Töne, die in Vers 3 eine Sekunde höher liegen, und den Schlusston:



In der Version *R* schliesslich besteht Vers 3 wie Vers 1 aus zwei identischen Viertonfolgen, wobei wie bei den anderen Fassungen Material aus dem zweiten Vers, in diesem Fall der sekundweise Quartabstieg d-a verwendet wird:



Der Text enthält auch hier einen inneren Reim, welcher aber nicht mit einer Wortgrenze zusammenfällt und erst durch die musikalische Formulierung in *R* hervortritt:

e ges per *ai*-sso no.m esmay

Im vierten Vers fehlt in der Version *R* die in den anderen Fassungen enthaltene Tonwiederholung über den Silben 3–6. Reduziert man die Melismen, welche in diesem Vers erstmals schon in der ersten Vershälfte erscheinen, ergibt sich folgendes Gerüst:

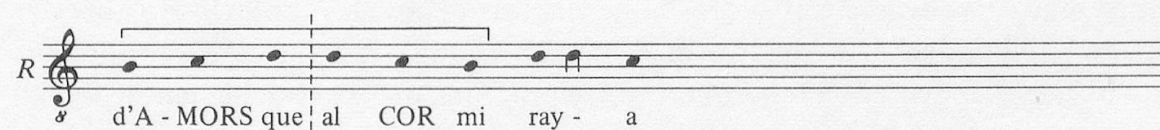


Die beiden Viertonfolgen, die sich so ergeben, lassen sich mit der Melodiegestalt des ersten Verses vergleichen, der durch das Reimwort mit Vers 4 verbunden ist. Die Mehrtongruppen über den Silben 1, 4 und 7 haben eine tonale Funktion, denn sie heben den neuen Zielton *h* hervor. Dieser wird am Anfang des folgenden Verses wieder aufgenommen und bis zur sechsten Silbe bleibt die Terz *h-d* melodiebestimmend im fünften Vers. Die anderen beiden Fassungen führen ebenfalls schon am Ende des vierten Verses zum Anfangston von Vers 5, aber nur *R* betont den Ton schon im ganzen vierten Vers. Dieses Vorgehen entspricht Gegebenheiten des Textes. Der vierte Vers bietet den ersten weiblichen Reim, und er ist syntaktisch eng mit dem fünften verbunden: «c'una clardat me solelha d'AMORS c'al COR mi raya». Die syntaktische Zäsur steht nicht am Zeilenende, sondern nach der zweiten Silbe des fünften Verses. Die Verse 4 und 5 bilden die Mitte der Strophe. Der fünfte Vers enthält die Schlüsselwörter AMORS und COR. Im sechsten Vers kehrt die Melodie zur Quart *d-a* zurück.

Auffallend ist die Ähnlichkeit der Verse 2 und 5 in der Fassung *R*. Sie fehlt in den anderen beiden Melodien:



Die beiden Verse sind durch ihre Reimwörter verbunden. Vers 5 enthält in *R* eine symmetrische Struktur, die sich nicht über den ganzen Vers, sondern nur über jene Silben erstreckt, deren Melodie die Terz *h-d* zweimal durchschreitet:



Der symmetrische Abschnitt enthält die Schlüsselwörter AMORS und COR. Sie stehen jeweils an entsprechender Stelle unter dem *c*, einmal im Aufstieg und einmal im Abstieg. Die Melodie lässt sich aber auch anders strukturiert sehen, nämlich als wiederholten Aufstieg von *h* nach *d* und Sekundabstieg nach *c*. Der betonten Silbe des Wortes «raya» entspricht in der Melodie eine gelängte Note:



Im sechsten Vers verwenden die Melodien von *W* und *G* Material aus Vers 3:

Im Text verbinden die Reimwörter diese beiden Verse. Eine andere Entsprechung findet sich in der Fassung *R*:

Sie beginnt den sechsten Vers mit dem Hochton *e*, der an dieser Stelle zum ersten und einzigen Mal vorkommt. Dieser leitet den schrittweisen Abstieg über eine Quinte ein. Abgesehen von diesem ersten Ton handelt es sich um den charakteristischen Abstieg aus Vers 3. Somit ist das melodische Material des dritten Verses im sechsten enthalten.

Der siebte Vers beginnt in den Fassungen *W* und *G* mit einem Abstieg über eine Quarte, wobei die ersten drei Töne ein auffälliges Dreitonmelisma über der ersten Silbe bilden. Die Melodie in *R* formuliert ganz anders: das Dreitonmelisma über der ersten Silbe fehlt und die Melodieführung ist verschieden, lediglich über den letzten drei Silben lassen sich Gemeinsamkeiten mit den anderen Versionen erkennen. Anzumerken ist, dass der Vers in *R* um eine Silbe kürzer ist als in *W* und *G*. Eine Beziehung zu einem anderen Vers lässt sich nicht beobachten.

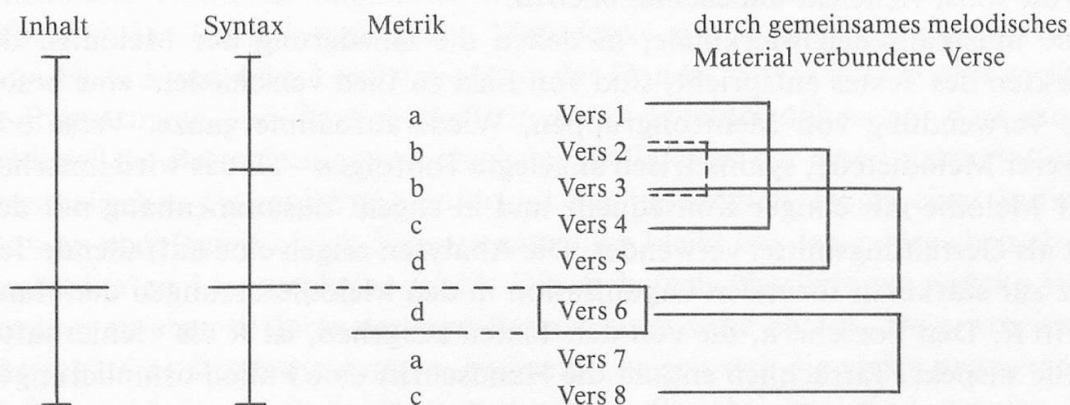
Hingegen setzen alle drei Fassungen die Verse 4 und 8, welche die Reimworte «solelha» und «sordeya» bringen, zueinander in Beziehung. In *W* und *G* wird der Sekundaufstieg aus dem Anfang von Vers 4 terzversetzt aufgenommen. *R* greift etwas weiter zurück und zwar bis auf die sechste Silbe des dritten Verses:

CHANS fällt auf die Stelle der melodischen Entsprechung, die den Anfang des vierten Verses bildet. Die Übereinstimmung setzt dort ein, wo im Text steht «ich verzage nicht». Der achte Vers sagt: «denn mein Lied verliert nicht seinen Wert».

Die Fassung *R* bringt aber noch eine weitere Beziehung ins Spiel und zwar jene zwischen den Versen 6 und 8. Diese Entsprechung ist deutlicher als jene zwischen 4 und 8. Das ist insofern sinnvoll, als der starke syntaktische Einschnitt der Strophe (an der Stelle, wo die «autra gen» genannt wird) zwischen den Versen 5 und 6 liegt. Durch die Verbindung von 6 mit 8 wird die syntaktische Einheit der letzten drei Verse unterstrichen. Diese besteht aus zwei weiblichen und einem männlichen Reim. *R* bezieht die beiden weiblichen Verse aufeinander:



Die melodischen Bezüge der einzelnen Verse untereinander in der Fassung *R* und die sich daraus ergebende Strophenstruktur sollen im untenstehenden Schema jener Struktur gegenübergestellt werden, die sich aus Textinhalt, metrischem Schema und Syntax ergibt:



Vergleicht man nun dieses Schema mit jenem, das sich in der Textanalyse anhand der gemeinsamen Reimwörter erstellen lässt (vgl. S. 26), so zeigt sich, dass sich gleiche Versverbindungen ergeben ausser bei den Versen 7 und 8, welche zwar im Text durch die Reimwörter «sordey» und «sordeya» zueinander in Beziehung gesetzt sind, in der Melodie diesen Zusammenhang jedoch nicht aufweisen. Eine Beziehung auf sprachlicher *und* musikalischer Ebene besteht zwischen den Versen 1 und 4, 3 und 5, 3 und 6. Zusätzlich sind melodisch die Verse 2 und 3 verbunden, welche dem Reimpaar bb des metrischen Schemas entsprechen. Beim Reimpaar dd (Verse 5 und 6) finden wir keine Beziehung. Hier ist jedoch zu bedenken, dass der sechste Vers offensichtlich eine Sonderstellung

innerhalb der Strophe einnimmt, denn er gehört inhaltlich und syntaktisch zu den Versen 6–8, metrisch dagegen zu den Versen 1–6. Melodisch bezieht er sich einerseits auf Vers 3 zurück, andererseits auf Vers 8. Sowohl im Text als auch in der Melodie stellt Vers 6 eine Brücke zwischen den Strophenabschnitten dar.

Die Beobachtungen an vier Liedern Bernarts de Ventadorn und der Exkurs über ein Lied Folquets de Marselha haben gezeigt, dass die Beziehungen zwischen Musik und Text im Lied der Trobadors weit über eine bloße Übereinstimmung von metrischem Schema und musikalischer Grossform hinausgehen können. Von den verschiedenen Aspekten des Textes, welche in der melodischen Gestalt eine Entsprechung finden, spielt die Syntax eine zentrale Rolle. An den Beispielen *Can vei la lauzeta mover* und *Be m'an perdut en lay ves Ventadorn* lässt sich das in je anderer Weise beobachten. Die Musik berücksichtigt syntaktische Einschnitte auch dort, wo sie nicht mit dem Zeilenende zusammenfallen. In *Tant m'abelis* bewirkt die starke Hervorhebung des wichtigen Schlüsselwortes «fin'amors» zugleich einen melodischen Neueinsatz am Beginn jener Textstelle, die sich auf eine literarische Vorlage bezieht. Die kadenzierende Wendung über dem Schlüsselwort steht aber überdies in sinnvollem Zusammenhang mit der ganzen Melodie, wie denn ganz allgemein die Betonung oder melodische Ausdeutung einzelner Worte nicht als primär betrachtet werden kann. Die Lieder *Ab ioi mou lo vers* und *Eras no vei luzir solelh* zeigen im Text eine ungewöhnlich durchgearbeitete Form der ersten Strophe. In beiden Beispielen geht die Melodie der Handschrift *R* in besonderer Weise auf die Gegebenheiten des Textes ein. Im Fall von *Eras no vei* hebt die Melodie dieser Quelle sogar innere Versreime hervor, die sonst vielleicht unbeachtet blieben.

Die musikalischen Merkmale, in denen die Gliederung der Melodien den Aspekten des Textes entspricht, sind von Lied zu Lied verschieden: eine besondere Verwendung von Mehrtongruppen, Wiederaufnahme ganzer Verse oder kürzerer Melodieteile, symmetrisch angelegte Tonfolgen – all das wird innerhalb einer Melodie mit einiger Konsequenz und in engem Zusammenhang mit dem Text als Gestaltungsmittel verwendet. Die Analysen zeigen eine auffallende Tendenz zur stärkeren formalen Organisation in den Melodiefassungen der Handschrift *R*. Den Forschern, die von den Texten ausgehen, ist *R* als «fehlerhafte» Quelle suspekt. Tatsächlich enthält die Handschrift eine Fülle Formulierungen, die von anderen Quellen abweichen. So wird die Interpretation oft – und gelegentlich bis zur Unmöglichkeit – erschwert. Dass in einigen Fällen Unkorrektheiten der Abschrift vorliegen können, sei unbestritten, jedoch ist dies keinesfalls zu verallgemeinern. Ausserdem gibt es zahlreiche Beispiele, bei denen zumindest noch eine weitere Quelle den gleichen Wortlaut aufweist wie *R*. Auffallend viele Übereinstimmungen mit *R* (auch was das Repertoire betrifft) enthält die Texthandschrift *C*. Betrachtet man solche eigenwilligen Formulierungen als intendierte redaktionelle Eingriffe beziehungsweise als bewusste Wahl unter verschiedenen Möglichkeiten, dann entspräche ein solches Vorgehen ganz den Merkmalen der Melodien in *R*. Auf wen diese Formulierungen zurückgehen, ist bisher nicht festzustellen. Diese Beobachtungen führen weiter zu allgemeineren Fragen nach der Überlieferung der Melodien.

Was in der schriftlichen Überlieferung vorliegt, sind im Falle Bernarts de Ventadorn Lieder in maximal vier Fassungen, die ungefähr 150 Jahre nach ihrer Entstehung aufgezeichnet wurden. Dazu kommt der Umstand der unterschiedlichen Herkunft der Quellen. Die beiden nordfranzösischen Manuskripte *X* und *W* unterscheiden sich schon durch ihre Sprache von den anderen Handschriften. Ihr Okzitanisch ist stark französisch durchsetzt¹¹. Es ist durchaus möglich, dass auch ihre Melodieredaktionen – im Fall von *X* handelt es sich um Aufzeichnungen in Metzger Neumen – von dem nordfranzösischen Umfeld geprägt wurden, wobei nicht festzustellen ist, wie lange die Lieder vor ihrer Aufzeichnung dort bereits bekannt waren, wie stark also eine allfällige Beeinflussung sein konnte. Ähnliches gilt für die italienische Quelle *G*. Sie enthält italianisierende Schreibweisen im Text und zeigt deutliche Eigenheiten in der Gestaltung der Melodien. Auffallendstes Merkmal sind vielleicht die häufigen Terzfortschreitungen. Jede Quelle ist Teil des kulturellen Umkreises, in welchem sie entstand. Darüber hinaus enthält sie jedoch auch einen gewissen Anteil an Informationen, die allen Versionen gemeinsam sind. Dass dieser gemeinsame Bestand in den verschiedenen Liedern unterschiedlich gross ist, erschwert den Überblick erheblich, sollte aber andererseits dazu führen, Pauschalaussagen über die geschriebenen Erscheinungsformen dieser Lieder zu vermeiden. Im Fall von Konkordanzen zwingt die Verschiedenheit der Quellen dazu, jede einzelne Version zur Kenntnis zu nehmen und die erhaltenen Ergebnisse miteinander zu vergleichen. Wird nur eine Fassung berücksichtigt, entsteht ein unvollständiges beziehungsweise falsches Bild.

Jede Analyse eines Trobadorliedes ist sinnvollerweise eine Untersuchung von Musik *und* Text. Nun unterscheiden sich die Konkordanzquellen meist schon im Wortlaut des Textes voneinander. Man denke zum Beispiel an die «vertauschten» Verse 3 und 4 des Lerchenliedes in der Handschrift *G* oder an das veränderte Reimschema von *Tant m'abelis* in *R*. Es leuchtet daher ein, dass die ausschliessliche Betrachtung einer einzigen Quelle, oder gar eine Interpretation der musikalischen Formulierung aufgrund des bereinigten Textes einer kritischen Edition problematisch ist. Selbstverständlich bleibt bei den zahlreichen als Unika tradierten Liedern keine Wahl. Die mehrfach überlieferten Stücke jedoch fordern zu einer differenzierteren Betrachtungsweise heraus. Dort wo eine solche schärfere Optik die Analyse bestimmt, zeigen sich die vielen grösseren und kleineren Unterschiede in den verschiedenen Redaktionen. Es kann sich dabei um einzelne Worte oder ganze Verse, um einen unbedeutend scheinenden Strich oder einen Punkt im Text handeln. Die Vernachlässigung solcher Details hat in jedem Fall Konsequenzen für das Ergebnis der Analyse. Wenn die Handschrift *R* in *Tant m'abelis* auch nur eine Textzeile in anderer Form überliefert als *G*, so mag es pedantisch erscheinen, auf diese Kleinigkeit einzugehen. Da aber an der betreffenden Stelle die Melodie entsprechend verläuft und das Wort «sospirs» durch seine männliche Endung das Reimschema verändert, so dass

11 Margret und Manfred Raupach, *Französierte Trobadorlyrik*. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften, Tübingen 1979. (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* 171).

eine Beziehung zum ersten Vers entsteht, sollte dieser «Kleinigkeit» die nötige Beachtung geschenkt werden.

Tatsächlich zeigte sich ja auch, dass der Aufbau der Melodie in *R* eben diesem und keinem anderen Text entspricht. Das weist darauf hin, dass mit der Klassifizierung «Schreiberfehler» sehr vorsichtig umzugehen ist. Grundsätzlich ist jede Eigenheit der Quellen als ernstzunehmende Information in Erwägung zu ziehen; zumal sich eigentliche Fehler vielfach erkennen lassen.

Um dem Verhältnis von Musik und Text in diesen Liedern auch nur annähernd gerecht zu werden, müssen alle von den Quellen gelieferten Informationen in Betracht gezogen werden, und zwar auf der Ebene des Textes und der Melodie. Sprachklang, Akzentfall, Syntax, Reimschema und Textinhalt können sich in Tonalität, Verwendung von Mehrtongruppen, Wiederholung bestimmter Melodieabschnitte und vielem mehr spiegeln. Das Bild eines Liedes, das sich aus einer solchen mehrschichtigen Analyse gewinnen lässt, ist dann durchaus so vielseitig wie die Trobadorpoesie selbst – auch wenn weder die Trobadors, noch die Quellen, die ihre Werke festgehalten haben, verraten, wo die «contraclau» liegt. Jedes einzelne Lied lässt sich nur als individuelle Lösung erschliessen.

Die Formulierungen der Handschrift *R* verweisen in besonderer Weise auf die Entstehungszeit der Handschrift. Aufgrund der beschränkten Anzahl Beispiele, die hier betrachtet wurden, kann keine endgültige Aussage darüber gemacht werden, inwieweit die Melodieformulierungen dieser Quelle stärker redaktionell «bearbeitet» sind als jene anderer Handschriften. Ebenso lässt sich die Frage, ob diese Versionen allenfalls einer späteren Traditionsschicht angehören, nicht definitiv beantworten; auch wenn die Tatsache der mensuralen Verdeutlichung einiger Lieder eine solche Annahme nahelegen könnte. Eindeutig festzustellen sind jedoch gewisse auffallende Unterschiede der Melodieredaktionen in dieser Handschrift, die auf eine stärkere Durchorganisation der einzelnen Melodien in engem Zusammenhang mit den Gegebenheiten des jeweiligen Textes hinweisen.

Die eingehende Beschäftigung mit den verschiedenen Formulierungen der Trobadormelodien zeigt, dass Musik und Text auf allen nur möglichen Ebenen zusammenwirken. Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit als charakteristische Merkmale der Trobadorpoesie finden in der Musik ihre sinnvolle Entsprechung. Das ist die wertvolle Erfahrung, welche durch die Ergebnisse der Liedanalysen vermittelt wird.